



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

Erzählung und Zeit in Hans Josephsohns Reliefs

Renz, Seraina

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-197406>

Book Section

Other

Originally published at:

Renz, Seraina (2020). Erzählung und Zeit in Hans Josephsohns Reliefs. In: Küster, Bärbel; Keller, Claudia. Gestundete Zeit - 100 Jahre Hans Josephsohn. Zürich, Schweiz: Scheidegger Spiess, 98-110.

Gestundete Zeit — 100 Jahre Hans Josephsohn

Herausgegeben von
Claudia Keller und Bärbel Küster

Inhalt

5	Vorwort Claudia Keller und Bärbel Küster	129	Arbeiten an der Oberfläche Magdalena Bushart
9	Grusswort Verena Josephsohn	138	Körperzeit. Hans Josephsohns «Stehende» Guido Reuter
10	Einleitung. Hans Josephsohns «gestundete Zeit» Claudia Keller und Bärbel Küster	147	Augenblick auf Lebenszeit. Wahrnehmung und Vorstellung bei Hans Josephsohn Claudia Keller
23	Nachdenklichkeit. Eigenzeit künstle- rischer Praxis bei Hans Josephsohn Daniela Hahn	156	Schichtung von Zeit. Atelier Ausstellung Architektur Angela Lammert
30	Figuration als Prozess. Hans Josephsohns serielles Arbeiten im Kontext figurativer Plastik des 20. Jahrhunderts Julia Wallner	169	Triangulation C. Metasohn Jules Spinatsch
44	Probehandeln. Die Tonskizzen von Hans Josephsohn als Tagebuch Bärbel Küster	201	Vom Atelier in die Öffentlichkeit. Hans Josephsohn im Spiegel der städtischen Kulturförderung in Zürich Denise Frey
57	Triangulation A. Schöntal Jules Spinatsch	212	Raumkomposition. Zwischen Skulptur und Architektur Peter Märkli im Gespräch mit Bärbel Küster
81	Hans Josephsohns skulpturale Sprache. Kontinuität ihres Wandels und Referenzen in der Geschichte der Skulptur Ulrich Meinherz	223	Biografien der Autor*innen
91	«Ich denke in Plastiken; das tun die meisten Leute ja nicht». Beobachtungen zum Werk von Hans Josephsohn Arie Hartog	226	Abbildungsverzeichnis
98	Erzählung und Zeit in Hans Josephsohns Reliefs Seraina Renz	227	Impressum
106	«Triangulation». Zum Foto-Essay von Jules Spinatsch Claudia Keller und Bärbel Küster		
113	Triangulation B. Tannenrauch Jules Spinatsch		

Erzählung und Zeit in Hans Josephsohns Reliefs

Seraina Renz

Josephsohns Reliefs tragen eine eigentümliche Spannung zwischen einer offensichtlich narrativ strukturierten Komposition und einer zugleich absichtsvoll uneindeutigen «Geschichte» in sich. Im Folgenden sollen die narratologischen Implikationen von Josephsohns Figurenkonstellationen in der modernistischen Skulpturtheorie verortet werden, die an einer ausgeprägt anti-narrativen Axiologie orientiert war.

Auf einem kleinen, frühen Gips-Relief Josephsohns aus dem Jahr 1947, wie alle seine Werke *Ohne Titel*, heben sich zwei Figuren von der Reliefplatte ab (Abb. 1). Sie sind aus mehr oder weniger regelmässigen geometrischen Figuren, aus Rechtecken und einem Dreieck geformt. Figur und Grund sind in aller Deutlichkeit voneinander abgesetzt, die Figuren selbst lassen nicht an Tiefe vermissen. Der Schatten, den sie auf die Platte werfen, betont ihre Plastizität zusätzlich. Trotz geometrischer Reduktion erkennt man in den Figuren anthropomorphe Gestalten – weniger aus den einzelnen Formen, sondern mehr durch die Art und Weise, wie sie zueinander in Bezug gesetzt sind. Sie sind aufeinander ausgerichtet, es ist eine Situation des Sich-Anblickens. Auch wenn der von Gerhard Mack hinzugefügte Untertitel «Sitzende vor Gegenstand» die Figur links als Gegenstand ausweist, hat gerade diese mit der auf die statischere Figur rechts zulaufenden Spitze eine Art Kopf und unternimmt eine Initiative in Richtung ihres Gegenübers. Sie ist keineswegs «sitzend», sondern dynamisch.¹

Es ist ein Grundbaustein im Formenvokabular der meisten Reliefs von Josephsohn, dass es eine solche Figurenkonstellation gibt. Mit Konstellation meine ich, dass zwei oder mehrere Entitäten aufeinander bezogen sind und miteinander kommunizieren, während sich zwischen ihnen etwas auftut, das semantisch nicht ausgedeutet ist – eine plastisch nicht ausformulierte Leerstelle, an der die Imagination der Betrachter*innen Raum erhält, sie zu füllen, zu beleben und mit Bedeutung zu versehen.² Die Leerstelle ist gerade dort, wo der Gehalt oder Gegenstand der Erzählung zu erwarten wäre, sich da aber nie ausgedeutet vorfindet. Das ist die Spannung, die Josephsohns Reliefs ausmacht: Ohne eindeutig bestimmbar den Gegenstand scheinen sie trotzdem von einer Narration getragen. In der Geschichte der Kunst unterstützt traditionellerweise ein überliefertes Repertoire von Bildformeln und Symbolen die narrative Auslegung des Dargestell-

ten. Ikonografisch eindeutige Szenen findet man bei Josephsohn nicht. Zur inhaltlichen Dechiffrierung des Dargestellten beginnen bei Josephsohn die Schwierigkeiten zudem schon damit, dass wir seine Bildsprache nicht eindeutig in den Kategorien «abstrakt» bzw. «figurativ» unterbringen. Erich Brändle hat es treffend formuliert: «In trotziger Selbstbezogenheit hockt in seinem Werk die Figur da.»³ Aber diese Figuren sind häufig so stark abstrahiert bzw. so wenig naturalistisch dargestellt, dass schon die Dekodierung des Bildgegenstands als Mensch, Tier oder Objekt nicht eindeutig möglich ist. Das gilt auch für die späteren, plastischen Reliefs, die ab 1960 entstanden sind. Die 1952 entstandene Arbeit z. B., die von Mack mit dem Zusatz «Paar und Toter» versehen wurde, weist an zentraler Stelle eine Doppelfigur aus, die wir nicht zuletzt dank einer gewissen Ähnlichkeit mit Constantin Brâncușis berühmter Skulptur *Der Kuss* als sich umarmendes Paar identifizieren können (Abb. 2). So weit, so eindeutig. Dann ist da aber noch die steife, leicht schräg ausgerichtet liegende Figur am unteren Ende der Reliefplatte, die Mack als «Toter» ausweist, in der man jedoch auch ein architektonisches Element wie eine Bank oder kleine Mauer sehen kann. Weitere Formen, die vage an Vögel erinnern, heben sich von der Reliefplatte ab. Darüber hinaus gibt es einige Rechtecke, die man als Gebäude verstehen kann. Liest man, wie der Untertitel suggeriert, das liegende Element jedoch als Toten, stört seine Anwesenheit die intime Begegnung der zwei Küssenden und die Erzählung macht dann einen so inkohärenten Eindruck, dass mehrere Elemente, die wir simultan im gegossenen Werk nebeneinander sehen, möglicherweise für die Erzählung nur als ein Nacheinander vorzustellen sind.

1

Dass die Figuration stets in Auflösung begriffen ist, wenn auch die Grenze zur Abstraktion nie ganz überschritten wird, ist also ein Grund, warum Josephsohns Reliefs keine eindeutige Geschichte erzählen. In den semantisch nicht ausformulierten Zonen der Figurenkonstellationen liegt aber ein Potenzial: Hier kann sich die Imagination der Betrachter*innen entfalten. Im Folgenden möchte ich die Konstellationen und Beziehungen zwischen den Figuren, zwischen den Figuren und der Reliefplatte, aber auch das Verhältnis der Figuren zum Realraum der Betrachter*innen untersuchen. Dabei geht es um die kompositorischen Eigenschaften, auf denen sowohl die Narrativität als auch die Temporalität der Werke beruhen.

I. Josephsohn und die modernistische Skulpturtheorie

In der Zeit, als Josephsohn in Zürich seine ersten Reliefs schuf, wurde in der Kunstkritik jenseits des Atlantiks ein modernistisches Medien-Ideal für die bildende Kunst formuliert, das nicht zuletzt eine Polemik gegen die Narrativität in der Malerei und Bildhauerei darstellt. Es hat seine historische Wurzel im Kalten Krieg, d. h. im Kampf der amerikanischen Linken gegen den Sozialistischen Realismus, und avancierte innert kürzester Zeit zur expliziten Norm. Clement Greenberg war einer der wichtigsten Apologeten der Abstraktion und forderte in *Towards a Newer Laocoon* für die Kunst seiner Zeit den Ausschluss alles Literarischen. Seit die Literatur im 18. Jahrhundert zur Leitkunst aufgestiegen war, hatte sich Greenberg zufolge die schlechte Tendenz etabliert, dass sich alle anderen Künste auf sie bezogen und ihre narrativen Verfahren imitierten. Das Literarische wieder aus der Kunst zu verbannen bedeutete, den Verzicht auf das Figurative, Illusionistische oder – ganz allgemein – einen Gegenstand zu fordern. Die Aufgabe der bildenden Künste bestand für Greenberg darin, nichts als die Emotion der «plastischen Ansicht» zu produzieren: «The picture or statue exhausts itself in the visual sensation it produces. There is nothing to identify, connect or think about, but everything to feel.»⁴ Jedes Medium hat strikt innerhalb seiner formalen Grenzen zu operieren. Für die Malerei bedeutet das, sich allein in der Flächigkeit zu bewegen und sich keinesfalls auf einen illusionistischen Raum hin zu öffnen. Die avantgardistische Skulptur wiederum ist aus der abstrakten Malerei geboren, indem aus der Fläche plastische Formen durchgebrochen sind (als Papier, Stoff, Zement oder Objekten), die auf die Bildfläche genagelt oder geklebt wurden, so dass die Fläche sich erst zum Relief anhob und schliesslich vollständig dreidimensional wurde – ohne dabei zu riskieren, in die Illusion zu kippen. Die so beschaffene Skulptur kann Gefühle der Bewegung und der Richtung freisetzen, die der «ascetic geometry of pure painting» notwendigerweise fehlen.⁵ Die Skulptur ist auf der anderen Seite Greenberg zufolge gefährdeter als die Malerei, in das Literarische, d. h. Narrative, zurückzufallen, weil sie nicht über die Kompromisslosigkeit der Fläche verfügt. Daher ist für Greenberg offenbar ihre Herleitung aus der abstrakten Malerei der sicherste Pfad.

2

Abb. 1
Hans Josephsohn, *Ohne Titel*, um 1947
Gips, 80 × 70 × 12 cm, Verz. 1209

Abb. 2
Hans Josephsohn, *Ohne Titel*, 1952–1953
Messing, 198 × 152 × 10 cm, Verz. 1020

Drei Jahrzehnte später veröffentlichte Rosalind Krauss ihr Standardwerk *Passages in Modern Sculpture* (1977).⁶ Zwei Aspekte sind darin zentral: Die Zeitlichkeit von Skulpturen und wie sie Bedeutung hervorbringen – Narration ist dazu ein Mittel. Die innigste Verbindung sind Skulptur und Narration gemäss Krauss im neoklassischen Relief des 19. Jahrhunderts eingegangen. Die neoklassische Kunsttheorie verlangte von der Gattung der Skulptur generell, sie solle sich am Relief orientieren. Dessen Vorzüge bestanden darin, dass die Betrachter*innen vor ihm einen festen, frontalen Standpunkt einnehmen, was die volle narrative Kontrolle garantiert. Erzähltechnisch orientieren sie sich an der Forderung von Lessing, den prägnantesten Moment auszuwählen, von dem aus die Vergangenheit und die Zukunft der erzählten Geschichte evident werden. Sicherergestellt wird dies durch zwei formale Prinzipien: Erstens durch die Reliefplatte, die im neoklassischen Relief wie der illusionistische Bildgrund beim figurativen Gemälde funktioniert und als virtuelle Öffnung vergessen macht, dass wir nur einen Teil der Figuren sehen. Die Figuren entwickeln sich aus ihr heraus und verweisen so auf ein temporales wie narratives Vorher. Das Kontrastbeispiel dazu ist Auguste Rodins *Höllentor*. Die Reliefplatte behandelt er als ein festes Objekt eigenen Rechts:

For the first time, in the Gates, a relief ground acts to segment the figures it carries, to present them as literally truncated, to disallow them the fiction of a virtual space in which they can appear to expand. The Gates are, then, simultaneously purged of both the space and time that would support the unfolding of narrative.⁷

Zeitlichkeit gibt es in Rodins Plastik auf der Oberfläche der Figuren, auf der sich die Spuren des Werkprozesses eingeschrieben haben – Fingerabdrücke, Schnittflächen, Gussnähte usw. Auf der Ebene der Bedeutung heisst das, dass es nicht um die Repräsentation einer *historie* geht, sondern um die Reflexion des Werkprozesses.

Das zweite formale Prinzip, das der Sicherung der Erzählung im neoklassischen Relief dient, bezieht sich laut Krauss auf das Verhältnis zwischen den Figuren. Im Relief wird die Allansichtigkeit einer freistehenden Plastik auf mehrere Figuren aufgeteilt, um eine Verzeitlichung und narrative Strukturierung zu erreichen. Rodin hingegen tendiert dazu, identische Skulpturen auf demselben Relief zu wiederholen. Krauss hält fest, dass die repetierten Figuren keine Beziehung bilden würden, die zur Signifikation fähig erscheint bzw. zu einem in seiner Bedeutung transparenten Zeichen.⁸ Sowohl Greenbergs als auch Krauss' Thesen zur Skulptur sind axiologisch. Greenbergs Axiologie ist an den Polen Gegenständlichkeit versus Abstraktion ausgerichtet. Josephsohns Reliefs entsprechen Greenbergs Ideal in einem Punkt, wie bald zu sehen sein wird: Sie vermitteln ein Gefühl von Richtung und Bewegung. Allerdings ist bei ihm noch mehr dabei – ein Mehr, das vom Verfechter der Abstraktion kategorisch abgelehnt wurde: der Gegenstand, das Erzählerische – wenn auch niemals auf eine Geschichte festgelegt, sondern im Gegenteil als narrative Lücke, in Unvollständigkeit, und um das Angebot lediglich zu inszenieren.

Krauss übernimmt Greenbergs Werte nicht direkt, sie leben aber weiter in ihrer Kritik der Repräsentation bzw. ihrer Favorisierung einer minimierten Referenzialität. Krauss macht eine Materialität stark, die nicht transparente Vermittlungsinstanz, sondern selbst Gegenstand der Aussage ist.⁹ In der weiteren Betrachtung der Reliefs von Josephsohn greife ich die von Greenberg und Krauss aufgeworfenen Probleme – die Funktion der Reliefplatte, die Beziehungen zwischen den Figuren, die Narration und Zeitlichkeit, das Verhältnis zum Realraum – auf, ohne aber die Axiologie zu übernehmen. Zwei Eigenschaften seiner Reliefs spielen eine herausragende Rolle, wenn es um das Verständnis ihrer narrativen und temporalen Struktur geht: die Funktion der Leerstellen in den Konstellationen zwischen den Figuren bzw. zwischen den Figuren und den architektonischen Elementen (darunter die Platte) und die Bewegtheit der Figuren.

II. Bewegung und Zeitlichkeit

Der Eindruck der Bewegtheit der Figuren bei Josephsohn ergibt sich aus der Komposition und den Details der Figuren, wie aus einer bestimmten Neigung oder aus der Tatsache, dass sie oft aus mehreren Perspektiven oder Ansichten gleichzeitig dargestellt sind. Ein Relief aus dem Jahr 1974 zeigt vier Elemente, von denen eines eine Halbfigur und ein anderes eine dominierende, stehende Ganzfigur darstellt (Abb. 3). Die grosse weibliche Figur füllt die Platte in der Vertikalen

vom Boden bis zu einem für Josephsohns Reliefs ab 1960 charakteristischen breiten «Gebälk» – um dieses konstruktive Element des Reliefs mit einem aus der Architektur entnommenen Begriff zu beschreiben –, das den oberen Abschluss bildet. Von den in starker Verkürzung wiedergegebenen Beinen bis zur Taille ist die Figur im Profil, von der Taille bis zum Hals frontal und der Kopf schliesslich im entgegengesetzten Dreiviertelprofil dargestellt. Unterschiedliche Ansichten einer sich in der Zeit entfaltenden Bewegung wurden in einer einzigen summarischen Ansicht zusammengefasst.

Als dynamisch erscheinen die Kompositionen aber schon deshalb, weil sie die Gesetze der Perspektive missachten. Eine Arbeit von 1975 zeigt uns gleichzeitig zwei in klassischer Ansicht wiedergegebene, vertikal ausgerichtete stehende Figuren – eine davon im Profil, die im Begriff zu sein scheint, die Platte nach rechts zu verlassen – sowie noch eine dritte Figur, die sich oben unter dem Gebälk befindet. Sie ist in Aufsicht dargestellt und scheint zu liegen (Abb. 4). Die einzige Möglichkeit, diese dritte Figur des Reliefs in der Vorstellung in den gleichen perspektivischen Raum zu integrieren wie die beiden anderen, wäre, wenn man sie sich fliegend denkt. Stellt man sich die Figur liegend vor, verletzt sie die Gesetze der euklidischen Geometrie. Denkt man sie sich hingegen fliegend, bricht sie mit dem Gesetz der Schwerkraft. Die Komposition ist ergänzt um zwei Elemente, die mit figurativen Zuordnungen nicht einzuholen sind, wenn auch das untere vage an einen Kopf erinnert, dagegen das mittig platzierte lediglich als ovale Erhebung beschreibbar ist. Die Tatsache, dass es ein solches zentrales Bildobjekt gibt, und dass die anderen Figuren mehr oder weniger intensive Anstalten

unternehmen, die Reliefplatte zu verlassen (nach vorne, oben oder zur Seite hin), verstärkt den Eindruck einer Art zentrifugaler Energie, von der die Elemente erfasst sind. Stabilisiert werden solche Kompositionen meist von einer ohne offensichtliche narrative Funktion bleibenden vertikalen oder horizontalen Struktur, dem schon erwähnten Gebälk und einem «Pfeiler». Solche Koordinaten brauchte es im ruhigeren Frühwerk nicht, aber in den topologisch komplizierteren späteren Arbeiten spielen sie eine wichtige Rolle. Sie unterstützen die Reliefplatte dabei, den Ort der Handlung zu definieren, zu begrenzen und im Raum zu stabilisieren. Innerhalb dieses Raums können die Figuren jedoch ihre Bewegung in der Zeit entfalten.

Die Bewegtheit der Figuren, deren Vektoren bis in den Realraum der Betrachter*innen hinausführen, ist einerseits für den eminent plastischen Eindruck der Reliefs verantwortlich, andererseits macht sie das aus, was an den Werken erzählerisch und zeitlich ist. Die energetisierten und dynamisierten Figuren sind ihren Bewegungen der Flucht, Verfolgung, des Sich-Abwendens oder Zuwendens, Dominierens, Unterliegens, eines Zugang Suchens und Findens oder Nicht-Findens usw. die Grundkonstellationen der Reliefs. Es sind diese elementaren Beziehungen, die keine Vorgeschichte oder Fortsetzung brauchen, die in der Literatur über Josephsohn häufig mit dem Begriff «existenziell» charakterisiert werden.¹⁰ Die Zeitlichkeit dieser Narrationen entwickelt sich aus diesen angedeuteten Handlungen, sie erscheinen wie aus dem Strom einer Erzählung herausgegriffen, ohne eine Spezifizierung oder mehr Details anzustreben: Sie sind Fragmente einer möglichen Erzählung.

Abb. 3
Hans Josephsohn, *Ohne Titel*, 1974
Messing, 107 × 65 × 27 cm, Verz. 1079

Abb. 4
Hans Josephsohn, *Ohne Titel*, um 1975
Gips, 120 × 60 cm, vermutlich zerstört

Eine Art der Verfolgung zeigt ein Relief von 1970 (Abb. 5). Die Komposition ist um ein leeres Zentrum arrangiert, die beiden Figuren befinden sich an den äussersten Rändern der Platte. Eine wendet sich von der anderen ab, will die Szene verlassen, während die andere ihr hinterher gegen die Mitte der Platte strebt. Das Streben ist sowohl durch die Neigung des Körpers als auch durch einen nach vorne gerichteten Armstumpf angezeigt, der, von der Körpermitte ausgehend, einen phallischen Charakter aufweist. Beinahe schon dramatische Ausmasse nimmt das gleiche Motiv in einer viel älteren Gips-Arbeit an, die bereits um 1957 entstand (Abb. 6). Auch hier flieht eine weibliche Figur mit erhobenen Armen vor sogar zwei Verfolgern, wobei auch hier einer der Verfolger seinen Arm/Phallus auf die Verfolgte richtet. Ein ovales Objekt am linken unteren Bildrand scheint die von den Menschen vorgegebene Bewegung aufzugreifen und in die gleiche Richtung wie die Fliehende den Bildraum verlassen zu wollen. Die Konstellation ist von einer sexualisiert-gewaltsamen Energie geprägt. Die Spannung ist im Raum zwischen den Figuren situiert: Dort bemisst sich die Distanz, die zwischen Verfolgter und Verfolgern liegt. Dabei geht es freilich nicht um die tatsächliche Entfernung, sondern um das, was in der Imagination mit ihr geschieht: Ob sie sich verringert oder vergrössert, ob die Flucht gelingt oder nicht. Das Werk gibt diese Information nicht preis, sondern transportiert vor allem die kondensierte Spannung in der Leerstelle, hier ist gewissermassen der Höhepunkt der Geschichte positioniert, ohne konkret zu werden. Das Entkommen ist als Option angedeutet – über den Rand der Reliefplatte hinaus. Hier tut sich ein weiteres Spannungsmoment

auf, das zahlreiche Reliefs prägt: das Ausgreifen und Streben der Figuren in den Realraum hinein, das das Engagement der Betrachter*innen mit dem Geschehen im Relief intensiviert. Das ist auch in einem Bronzerelief von 1970 ausgeprägt (Abb. 7). Hier streben drei Figuren in drei Richtungen von einem schon entleerten Zentrum auseinander. Die grosse Figur links schreitet zwar gegen das Innere der Platte, wendet aber den Oberkörper in die andere Richtung und blickt aus dem Relief hinaus. Ein kleines Figürchen rechts kippt schon fast vornüber aus dem Bildraum. Eine dritte weibliche Figur wiederum verlässt den Bildraum nach oben, sie entfleucht über das Gebälk, das in den Kompositionen wie ein Rahmen oder wie ein schwerer Himmel funktioniert, den zu überschreiten eigentlich nicht vorgesehen ist. Ihre untere Hälfte ist noch gut auf der Platte fixiert, die obere ist schräg nach vorne ausgerichtet und strebt in den Raum der Betrachter*innen hinaus, während ihr Körper sich entmaterialisiert und die Arme in der plastischen Masse zu verschwinden beginnen. Je plastischer und raumgreifender Josephsohns Reliefs sind, desto weniger lassen sie eine Tiefenillusion zu. In dem Relief mit dem Zusatz «Paar und Toter» (vgl. Abb. 2) schien sich hinter den flachen Figuren noch ein Raum zu öffnen, weil sich Figuren aus dem Grund heraus entwickelten, so dass imaginärer Raum entstand für Architektur und fliegende Vögel. Dagegen wirken bei den ausgeprägt dreidimensionalen späteren Reliefs die Figuren wie auf die Platte geklebt. Der Raum hinter den Figuren ist versiegelt. Umso mehr entwickeln und bewegen sich die Figuren gegen den Realraum hin und fordern die Betrachter*innen zur Reaktion auf.

Was in diesen Reliefs zudem auffällt, sind die Massstabsunterschiede in der Behandlung der Figuren. Josephsohn zielt nicht auf saubere illusionistische Darstellungen, sondern inszeniert Paradoxa der Massstäblichkeit. Sie lassen viel Raum für unterschiedliche Lektüren der Personen- und Objektkonstellationen. Einerseits ist es manchmal naheliegend, die kleinen Figuren als Kinder zu lesen. Andererseits ermöglicht Josephsohns freier Umgang mit Perspektive, Ausrichtung und Figuration auch andere Lesarten, die nicht auf einer wörtlichen Auslegung der Grössenrelationen beruhen. Die kleineren Figuren könnten der Imagination der grösseren entsprungen sein und damit einer anderen Raum-Zeit angehören als diese, d. h. sie könnten bloss vorgestellt sein, oder den Reliefraum in einem anderen, unbestimmbaren früheren oder späteren Moment bewohnt haben. Dies würde uns mit einem Wahrnehmungsparadox konfrontieren: Wir sehen Dinge simultan, die sich diesen Reliefraum gar nicht zur gleichen Zeit teilen. Als Erzählstrategie ist so eine Simultaneität aber völlig plausibel. Dabei geht es nicht um die zeitlich-narrative Kohärenz, wie sie Krauss für das neoklassische Relief beschrieben hat. Es passiert auch nichts «hinter» der versiegelten Platte oder aus ihr heraus. Sie definiert zusammen mit den anderen architektonischen Elementen stattdessen den Möglichkeitsraum oder den Raum der Fiktion.

III. Raum und Zeit der Rezeption

Isabel Hufschmidt beschreibt Josephsohns Werke als «abgeschlossene Fragmente des universal Menschlichen». ¹¹ In bestimmter Hinsicht sind die Reliefs freilich abgeschlossen. Es haftet ihnen aber auch in mehr-

facher Hinsicht etwas Unabgeschlossenes an. Die Erzählungen der Reliefs sind durch ihre zahlreichen semantischen Leerstellen offen für die Ergänzung oder interpretative Arbeit der Betrachter*innen. Offen sind sie jedoch noch auf eine andere Weise. Die Reliefplatte, die fast immer im oberen Bereich von einem starken Gebälk dezidiert abgeschlossen wird, ist zweifelsohne der Raum, der das Geschehen zusammenhält. Aber die zahlreichen Figuren, die im Begriff sind, entschieden hinauszuschreiten, abzuhaue, ihr zu entschweben oder vielleicht auch einfach hinauszufallen, öffnen das Geschehen in den Reliefs auf die Welt hier draussen hin, anstatt es im geschlossenen Raum der Plastik und der Selbstbezüglichkeit zu halten. Josephsohn hält auch hier etwas in der Schwebe: Die figuralen Konstellationen sind einerseits ein Kosmos für sich, gerade weil für sie die Gesetze der Geometrie oder der Physik nicht gelten. In diesem Sinne sind sie tatsächlich abgeschlossen. Was es für die Situation oder Konstellation braucht, ist im fiktiven Raum der Reliefs möglich.

Und doch sind die Figuren mit dem Aussen verbunden, wenn sie den ihnen eigenen fiktiven Raum gegen den Realraum hin überschreiten wollen. Das angedeutete, aber stets auch aufgehobene oder stillgestellte Überschreiten des fiktiven Raums in den Realraum der Betrachter*innen hinein bedeutet auch ein Eintreten in die Realzeit der Rezipient*innen. Wie in allen Bildwerken können wir auch in Josephsohns Reliefs zwischen der dargestellten Zeit und der strukturellen Zeit unterscheiden. ¹² Die dargestellte Zeit

Abb. 5
Hans Josephsohn, *Ohne Titel*, um 1972
Bronze, 75 × 57 × 20 cm, Verz. 1110

Abb. 6
Hans Josephsohn, *Ohne Titel*, um 1957
Gips, 74 × 77,5 × 10 cm, Verz. 1111

Abb. 7
Hans Josephsohn, *Ohne Titel*, um 1970
Bronze, 107 × 64 × 37 cm, Verz. 1080

lässt sich bei Josephsohn vor allem in der dargestellten Bewegung der einzelnen Figuren sehen. Manche von ihnen schreiten, laufen oder führen eine Geste aus. Die strukturelle Zeit liegt in der Gestaltung der Oberflächen. Die späten Reliefs weisen, wie die Skulpturen von Josephsohn überhaupt, eine äusserst bewegte, rohe Oberfläche auf, die die Spuren des Entstehungs- und Arbeitsprozesses programmatisch ausstellen. Josephsohns Arbeitsweise zeichnete sich ja gerade dadurch aus, dass er seine Plastiken teilweise jahrelang nicht anrührte, in einem bestimmten Moment jedoch die Arbeit wieder aufnahm, also Material ergänzte oder wegnahm. Seine primären Werkmaterialien Gips und Ton ermöglichten dieses Vorgehen. Die Spuren der Interventionen von Händen und Werkzeugen versteckte und verschleifte er ebenso wenig wie das «Aufgesetzte» mancher Gipsbrocken. Im Relief von 1970 (vgl. Abb. 7) hat z. B. eine Brust der Figur, die sich oben am Reliefrand festhält, eine unorganische Delle, die vielleicht zufällig von einer Handbewegung des Künstlers verursacht und so belassen wurde. Man könnte in diesem Zusammenhang von einer temporalen Produktionsästhetik sprechen – das vielleicht einzig «Selbstreferenzielle» in Josephsohns Werk: Er stellt das plastische Wachsen der Figuren aus und ermöglicht es den Rezipient*innen, diesen Werkprozess als einen nur gerade im Moment des Gusses Angehaltenen, aber nicht wirklich Fertigen wahrzunehmen, und in diesem Sinne würde ich gegen die Abgeschlossenheit der Werke argumentieren. Im Unterschied zu den Rundplastiken, die in ihrer Oberflächengestaltung genauso temporal sind, gibt es in den Reliefs jedoch oft dargestellte Zeit, da die Figuren meistens handeln und sich bewegen, was bei den Köpfen und den Liegenden wesentlich weniger ausgeprägt ist.¹³

Ein anderer Aspekt der strukturellen Zeit liegt in der aktiven Bezogenheit der Figuren aufeinander. Wie bereits erwähnt sind die Figurenkonstellationen das wesentlichste strukturelle Element der Werke: ihre Nähe, ihre Distanz, ob sie auseinanderdriften oder gegeneinander streben. Die Reliefs sind stark szenisch, sie sind kompakt von der Platte zusammengehalten. Das verleiht ihnen eine gewisse Raffung. Es gibt jedoch auch Dehnung, etwa wenn viel Raum zwischen den Figuren besteht. Dieser Zwischenraum ist mit narrativer und temporaler Spannung gefüllt. Zentral in Bezug auf die strukturelle Zeit ist darüber hinaus die perspektivische Inkohärenz: einerseits in der multiperspektivischen Ansicht, die einen sich in der Zeit entfaltenden Bewegungslauf gerafft in der Momentaufnahme festhält, andererseits in der seltsamen Massstäblichkeit, die andeutet, dass die auf der Reliefplatte vereinten Figuren nicht notwendigerweise dem gleichen Raum und/oder der gleichen Zeit angehören müssen. Beide Zeitlichkeiten zusammen – die dargestellte und die strukturelle – machen die Temporalität der Werke und auch ihren narrativen Charakter aus.

Eine weitere temporale Komponente hängt mehr mit der Rezeption zusammen und besteht darin, dass die Figuren in ihren Ausbruchs- und Überschreitungsmanövern auch Anstalten machen, nicht nur den ihnen zugewiesenen Raum innerhalb der Reliefarchitektur, sondern, damit verbunden, auch ihre Werk-Zeit zu

verlassen und in den Realraum und die Realzeit der Betrachter*innen hinauszutreten. Es kommt also zu einer Wechselwirkung zwischen der scheinbar autonomen Werk-Zeit und der Realzeit der Umgebung, die eine Aktualisierung der Konstellationen und Szenen bewirkt; sie werden nie historisch. In diesem Sinne sind sie «präsentisch», weil immer mit einem Bein oder mit einem Arm nach dem Zeitfluss des Werk-Aussen greifend. Dies ist zweifelsohne nur eine Geste, ein starkes Angebot der Werke. Sie sind nicht zeitlos, sondern laden die Rezipient*innen dazu ein, sie durch ihr Engagement zu aktualisieren.

Die Ausstellungsdisplays in La Congiunta in Giornico und insbesondere im Kesselhaus Josephsohn in St. Gallen erlauben eine besondere Begegnung mit den Werken. An beiden Orten befinden sich zahlreiche Werke des Künstlers vereint, mehrere Reliefs in einer längeren Abfolge an der Wand, in Serie gewissermassen (Abb. 8). Josephsohn hat keine programmatisch seriellen Werke geschaffen, wie man es bspw. aus der minimalistischen Skulptur kennt. Denn anders als im Minimalismus ging es ihm nicht um die wiederholende Anordnung der gleichen Elemente im Raum. Vielleicht könnte man sein Vorgehen, über Jahrzehnte in ihrer Grundstruktur sehr ähnliche, aber in der konkreten Ausführung individuelle Plastiken zu produzieren, metaphorisch mit Begriffen aus der Musik als «Variationen über ein Motiv» beschreiben. Tatsächlich begünstigen die beiden wichtigsten Orte der Josephsohn-Rezeption eine solche Wahrnehmung. Wenn nun also zahlreiche Reliefs die Wände eines Raums besetzen, so liest man sie «interpiktorial», bezieht ihre Motive aufeinander und wird so des Spektrums oder der Spannbreite der Motive gewahr. Wären sie nicht so plastisch und raumgreifend, könnte man den Vergleich mit *frames* aus einem Filmstreifen wagen. In dieser besonderen Rezeptionssituation gibt es nicht nur Konstellationen von Figuren und Objekten innerhalb eines Werks, sondern auch Konstellationen und eine Form der Kommunikation zwischen den Werken als Bausteine eines grösseren Zusammenhangs. In den so entstehenden Bezügen liegt insofern auch eine Aktualisierung, als sie den äusseren Raum, der die Reliefs zusammenhält und verbindet, in besonderem Ausmass erfahrbar machen und damit auch die Realzeit des Rezeptionsaktes. Gleichzeitig sind wir gerade in der Anordnung der Arbeiten als «Variationen über ein Motiv» auch mit der langen Dauer der Werkphasen bei Josephsohn konfrontiert: Es gibt bei ihm nur wenig stilistische Entwicklung über die Jahrzehnte.¹⁴ Beide Zeitlichkeiten – die präsentische des individuellen Werks und die gedehnte der Werkreihung – sind miteinander verschränkt. Josephsohns Reliefs sind die Silben, aus denen nicht nur der Künstler, sondern auch die Betrachter*innen ihre Erzählung anhand der Werke entwickeln können.

Abb. 8
Innenraum des Museo La Congiunta, Giornico
Architekten: Peter Märkli und Stefan Bellwalder

1 Bei den Reliefs gehen die manchmal in Klammern hinzugefügten Ergänzungen zum Titel auf Gerhard Mack zurück und werden an ihn anschliessend in einigen Publikationen und teilweise auch vom Kesselhaus Josephsohn so verwendet. Sie sind wohl in Gesprächen mit dem Künstler entstanden, sind aber nicht von ihm so gesetzt. Freundliche Auskunft von Ulrich Meinherz.
2 Vgl. zu solchen Imaginationsvorgängen auch den Beitrag von Claudia Keller in diesem Band.
3 Erich Brändle, «Hans Josephsohn. Bemerkungen zu seinem Werk», in: *Hans Josephsohn*, (Ausst. Kat. Helmhaus Zürich), Zürich 1997, S. 23–29, hier S. 24.
4 Clement Greenberg, «Towards a Newer Laocoon» (1940), in: ders., *The Collected Essays and Criticism. Volume 1. Perceptions and Judgements. 1939–1944*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1986, S. 23–38, hier S. 34. Im Übrigen gilt auch für das avantgardistische Gedicht Greenbergs Meinung nach, dass es dem Literarischen und dem Gegenstand («subject matter») entkommen musste, um vor der Gesellschaft gerettet zu werden. Das Medium des Gedichts sei essenziell psychologisch und sub- oder supralogisch.

5 Ebd., S. 37.
6 Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MA: MIT Press, 1977.
7 Ebd., S. 23.
8 Ebd., S. 20.
9 Ein Gegensatzpaar aus dem frühen 20. Jahrhundert sind Umberto Boccioni und Vladimir Tatlin.
10 Museum Folkwang (Hg.), *Hans Josephsohn. Existenzielle Plastik*, (Ausst. Kat. Museum Folkwang, Essen), Göttingen: Edition Folkwang/Steidl, 2018.
11 Isabel Hufschmidt: ««... so eine Art existenzielle Plastik». Von der Notwendigkeit bildnerischen Handelns», in: ebd., S. 100–109, hier S. 104.
12 Zur dargestellten und strukturellen Zeit von Skulptur siehe: Guido Reuter, «Zeitaspekte der Skulptur. Die strukturelle Zeit in plastischen Bildwerken», in: Hans Körner, ders. und Andrea von Hülsen-Esch (Hg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln: Böhlau, 2003, S. 65–84.
13 Vgl. hierzu den Beitrag von Guido Reuter in diesem Band.
14 Vgl. hierzu den Beitrag von Ulrich Meinherz in diesem Band.